

**ACOSO A DELFOS  
O EL INACABADO  
PROYECTO DE LA  
ARQUITECTURA MODERNA**

**Antonio Fernández Alba**

# Acoso a Delfos o el inacabado proyecto de la arquitectura en la ciudad moderna

ANTONIO FERNÁNDEZ-ALBA  
*Arquitecto*

Entre los fragmentos de geometrías oblicuas, modelados neoclásicos al Este del Edén, clasicismos de la última modernidad y todos los elencos espaciales tardomodernos que aún vivimos en el entorno del trabajo, se conservan desvanecidos conceptos que añoraron tantas esperanzas para el proyecto de la arquitectura en la ciudad moderna. Restos y ecos de una aventura, sin duda brillante, con la que se iniciaba el siglo, bajo los epígrafes del *progreso y la razón*.

Los nuevos tiempos de la razón, marcaban por estos años iniciales, los presupuestos del cambio que introduciría el progreso; de manera que *tiempo y cambio* se consolidaron como un binomio solidario de progreso y razón.

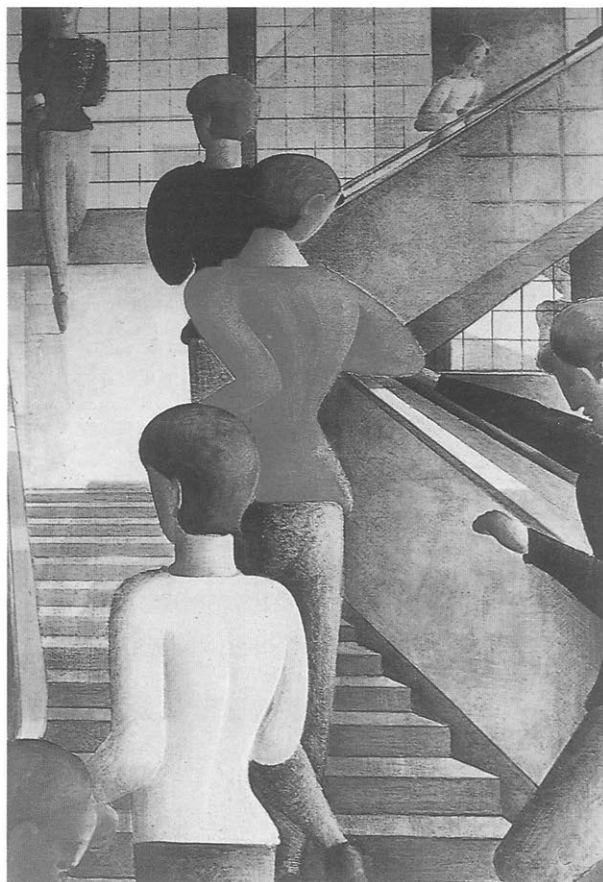
El tiempo pronto se apresuró a depurar los cursos de las promesas, y en algunos apartados se acotaron con precisión los riesgos de los efectos grandiosos que de manera evidente acontecieron. Se confiaba que la nueva dimensión del tiempo permitiría desarrollar nuevas escalas para el espacio de la ciudad y que éste fuera más gratificante porque la arquitectura podría proyectar sus formas en los valores sustanciales de la utopía, en definitiva optar por aquel paradigma neo-ilustrado de la revolución industrial, que garantizaba para todos bienestar generalizado en el nuevo paisaje del humanismo social de la época.

Junto a esta concepción de un tiempo no lineal, se superponía la *noción de cambio*, de manera que la ciudad se construiría *ex novo* en dos estrictos parámetros, o si se prefiere en una síntesis conceptual, dilatada en el tiempo y una metáfora alegórica, encargada de formalizar el cambio de valores. Tiempos, por tanto de cambio para edificar la nueva arquitectura en el contexto de la utopía moderna. El proyecto moderno de la arquitectura y su consecuente construcción de la ciudad, sufrió como sus propios habitantes, miedo y desolación apenas concluidas las tres primeras décadas, cuando vieron crecer «los gigantes amarillos» y los tilos plantados en los albores del siglo moribundos se tornaron.

Para reducir tan inmerecidos resultados se acudió a una terapia mal administrada, mitigar el sentimiento o eliminarlo con endurecidas pruebas, en parte bajo la protección de la ciencia urbana como sucedáneo general para resolver todos los males. La ciencia por su objetividad no podría ser tan dañina para construir estos espacios y permitiría a la vez despojarse de los caducos estilos procedentes. Mientras tanto revolución y vanguardia, se institucionalizaban en torno a las taxonomías ambiguas del estado burocrático moderno, en totalitarismos y sociales democracias. Desapercibido paso por aquellos tiempos los fundamentos neo-liberales del poder económico y los nuevos sistemas de dominio de unas sociedades orientadas hacia la *cultura del lucro*. El espíritu de la arquitectura de principios de siglo se iba oscureciendo entre las triunfales conquistas plásticas de las vanguardias, pero pronto un sentimiento mercantil se apropió del manejo y manipulación del espacio. La manera de interpretar los espacios de la ciudad quedó alojada en los parámetros de la razón funcional, una funcionalidad acosada por las leyes del mercado, tan singular invasión llegó a malgastar *la forma*. Los arquitectos iniciaban una ruptura con la

historia instaurando los postulados de la nueva «cultura creativa», su radicalismo llegó a postular aquel principio, según el cual, al margen de la función la forma no tiene razón de existir.

Para llevar a efecto tan esquemática alusión, era necesario confraternizar con actitudes rígidas y simulacros de diseños moralizadores, una brisa de celo puritano impartía doctrina acerca de la «forma equívoca» de la venalidad de los estilos consagrados. Función y utilidad social acorralaron cualquier crítica que amenazara el utillaje de la modernidad. Una sutil censura, tan inquisidora como en los mejores tiempos históricos de la represión, marcaba los cánones de la *estética de la función efímera*. La realidad de las cosas se aceptaba como un atributo del cambio. La visión del «yo», un poco maltrecho por aquellos treinta, intentaba encontrar un cierto alivio en el plano horizontal del psicoanálisis, y en los reductos del sentimiento afloraba como diálogo válido una conducta mecánica de estímulos y respuestas. Por entonces se comenzaba a percibir que en aquellos espacios que surgían en la ciudad moderna no podría subsistir el «hombre sin atributos», rodeado sólo por tantos tubos de ensayo y contemplador de aquella arquitectura de «baladas funcionales». Poco a poco la arquitectura quedaría reducida a unos objetos donde sus espacios harían explícito, que habitar aquellos lugares sería tanto como aceptar que nuestra convivencia en la ciudad se había perdido.

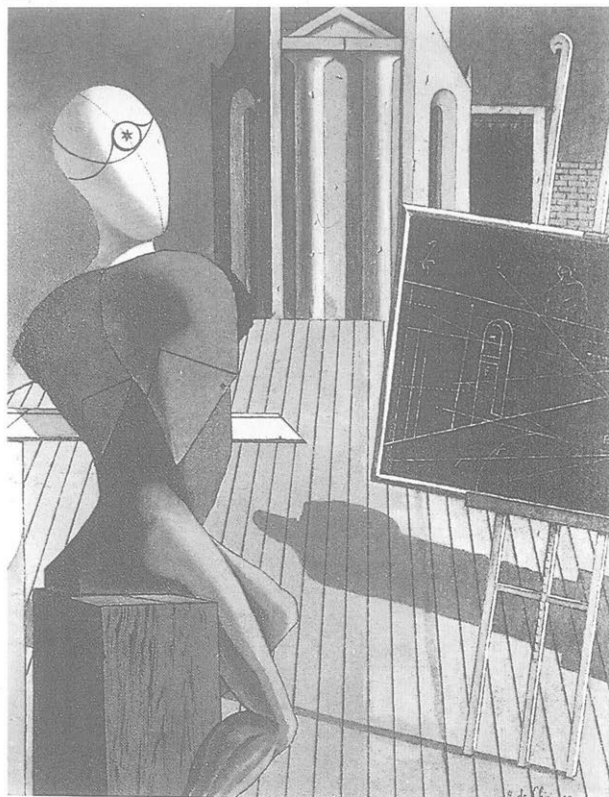


Oscar Schlemmer. Bauhaus Stairway (1932). MOMA, Nueva York

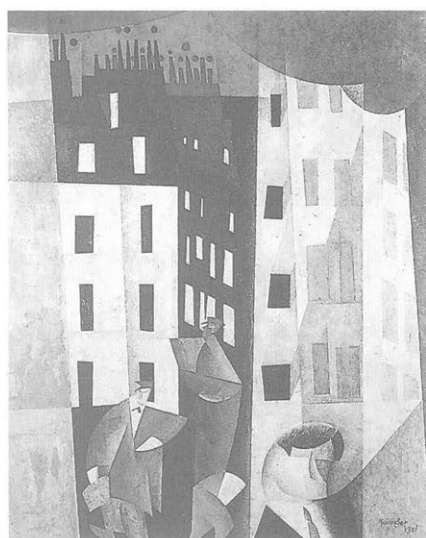


Le Corbusier. La ciudad contemporánea (1922)

Giorgio de Chirico. *The Seer* [1915]. MOMA, Nueva York



Lyonel Feininger. *Arquitectura II* (1921). Col. Thyssen-Bornemisza, Madrid



## Epílogo revisado de una arquitectura ensoñada

La dimensión sublime del bello objeto arquitectónico en la ciudad, encerraba pese a su intrínseca belleza, un cierto grado de perversión, pues el «nuevo espíritu» que se legitimaba por unas minorías heroicas intentaba abolir la memoria histórica, llegando a suprimir los tejidos de las viejas ciudades, en beneficio de los emblemas tecnológicos. Pronto la ideología de la metrópoli sería más explícita, anulando la individualidad del ciudadano integrándolo en términos de uso y funcionalidad. Al arte le correspondería asumir la responsabilidad poética de hacer aflorar al mundo las verdaderas ideas propias de su tiempo, ideas que configuraron solidariamente la *modernidad del mundo ético*. Ética y estética serían las valencias del quehacer poético del arte, para transformar el mundo de las formas, en acontecimientos de vida en la ciudad. Desde la ilustración así ha venido sucediendo, de hecho las formas más aceptables que hoy podemos compartir en el espacio de la ciudad, son productos de esa transferencia de ideas innovadoras al corpus de conocimientos secular.

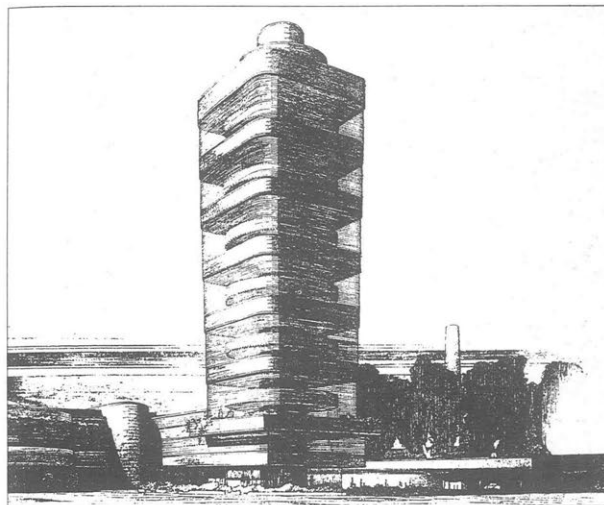
Iluminadores discursos de ruptura afloraron en el mundo interior del artista: cubismo, surrealismo, abstracción, constructivismo..., sus mensajes reunían un conjunto heterogéneo de expresión pero también una gramática para construir los nuevos discursos sociales de la época, pese a que el artista no tuviera un conocimiento preciso de la accidentada geografía del acontecer social. «Ahora que con la escritura he alcanzado la ciencia del vacío, escribía en Praga 1914 Bohzumil-Hrabal, espero que me sea dado escribir lo que todavía ignoro de mi mismo y el mundo». Aquellos artistas de la mirada interior desparramaron sus rasgos creadores entre los ecos de un imaginario futuro y las figuraciones de

un pretérito ya consumado. El artista militante mostraba a través de sus obras los entornos de la utopía, al mismo tiempo que el drama de la enajenación moderna. Haciendo patente la esperanza que encierra la utopía, pero también la necesidad de conservar la memoria, sin la cual, como bien se sabe, no existe comunicación.

El arquitecto, tangente por lo general al utilitarismo que su obra reporta, no podía abandonar la esencia poética que el espacio encierra, aturdido por tan deslumbrantes hallazgos en la escena plástica, acariciaba el discurrir de sus proyectos en las tramas que tiranizaban la *planta*, y ordenaba los contenidos del programa de sus edificios en capas bidimensionales, estratos espaciales que venían acotadas por los itinerarios de la función. La volumetría del edificio la realizaría mediante las diferentes versiones bidimensionales de sus plantas, relegando para la fachada un inexpressivo ejercicio de la iconografía tecnológica.

La ciudad alentaba desde sus visiones axonómicas la ausencia de sus moradores y la contaminación que en ella iban a depositar los artefactos industriales, situando al espectador de estos grabados imaginarios en los límites del firmamento, como un ángel necesario que contemplara un laberinto en expansión permanente. Así Le Corbusier, reformador e iconoclasta, llevado por su celo mesiánico hacia la máquina, proponía demoler el París medieval y sustituirlo por opacos caleidoscopios donde verificar los ensayos de la «utopía totalizadora sobre la ciudad». El Plan Voisin se transformaría con el tiempo en un martillo neumático guiado por el «ojo cartesiano» para abolir calles y plazas, segmentar la ciudad en campamentos para la nueva gleba de la esperanzada sociedad industrial.

«La calle, señalaba L. C. en 1929, nos desgasta. Y cuando ya todo esté dicho, cuando ya to-

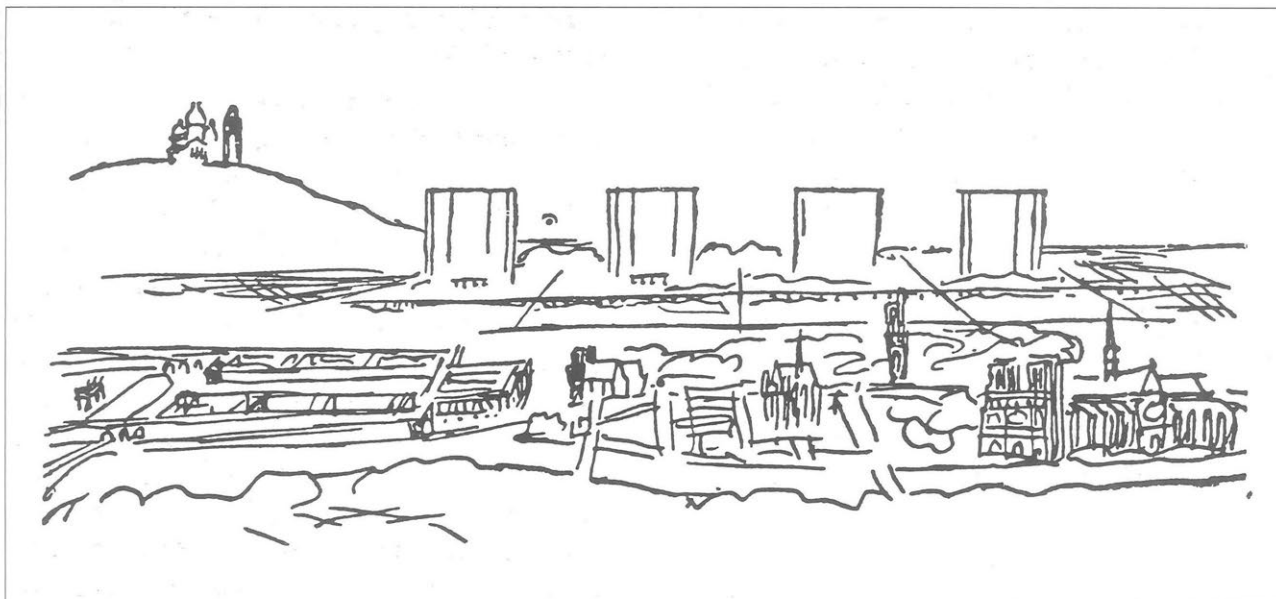


Frank Lloyd Wright. Dibujo de Research Tower (Wisconsin)



Ludwig Mies van der Rohe. Dibujo de edificio de oficinas en Berlín (1921). MOMA, Nueva York





Le Corbusier. Plan Voisin, París [1925]

do esté hecho, habremos de reconocer, que nos disgusta». La poética de la utopía se transformó en el contacto con el suelo de la ciudad, en «*política utópica del espíritu nuevo*», de aquella utopía maquinista, «nos quedan espacios de negación que parecen en el fondo una promesa de libertad» (Sennett).

El ideario de L. C. reflejaba el anhelo de los primeros utópicos, constructores de unos espacios marcados por un idealismo social de la época que apenas trascendió a la fruición de sus croquis. Estos dibujos registraban los sueños blancos y grises de una razón que pretendía destruir las adherencias eclécticas, los amuletos estilísticos que el transcurrir del tiempo había sedimentado sobre la ciudad. Arrasar toda diferencia para hacer patente la fuerza innovadora de un presente sin recuerdos, e instaurar la arquitectura sublime de acero, hormigón y cristal.

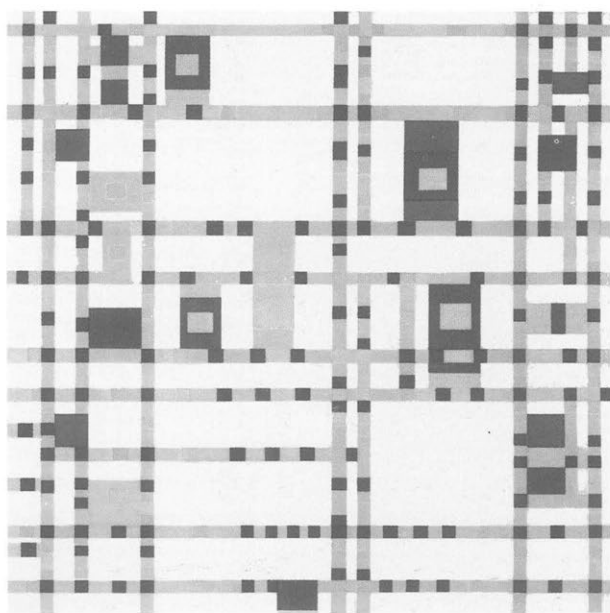
El drama de L. C., y con él muchos de los principios del M.M.A., fue el de haber sepultado el inconsciente colectivo entre la sinfonía maquinista,

pretendiendo ignorar la importancia del recuerdo para simbolizar la ciudad en sus monumentos, a L. C. como arquitecto-ideólogo de su tiempo, le tocó tener que construir, entre otros, desde las propuestas de sus propios proyectos, los arquetipos de destrucción de la ciudad tecno-científica de nuestros días.

La arquitectura de la ciudad industrial, como en tiempos del renacimiento precisaron también de códigos compositivos, debería venir acotada por la vida, construida de materiales agradables al tacto, cordiales a la vista, adaptada al ritmo del ser humano para envejecer con dignidad y no violentar al orden circundante. Pero el ideario renacentista y la apacible traza burguesa de la ciudad procedente, no servían para formalizar los itinerarios del autómatas residencial o del nómada telemático, en los que se había convertido el ciudadano de los viejos burgos. El «azar», las variables económicas y una falsificada «voluntad de progreso» se encargaron de construir su menesterosa morfología actual.

El proyecto de la arquitectura destinado a la ciudad de los «menhires sublimes», llegó a los perfiles próximos de la ideología maquinista, diseñando sus edificios como objetos autosuficientes en la segunda naturaleza técnica. Pero los edificios obedecen a las leyes del cambio de la función, y apenas pudieron soportar la fractura del espacio y la aceptación del tiempo que los requería. Algunos permanecen, aquellos que soportaron la selección natural de lo bello. Aquella utopía moderna, primera aurora de la razón entre brumas, postuló un proyecto para la arquitectura de la ciudad, reductiva en sus elementos expresivos, amputada de recuerdos, cautiva y prisionera de la idea. Inauguró, eso sí, la nueva dimensión del tiempo y se transformó en *utopía negativa*, en lugar sin residencia apacible, mitificó la *máquina*, deificándola como abstracta mediación para habitar y comunicarse.

Piet Mondrian. *Broadway Boogie Woogie* [1943]. MOMA, Nueva York



## La ciudad como geología estratificada de lo artificial

Las evocaciones anteriores nos sitúan ante un paisaje fragmentario, heterogéneo e incierto con respecto al proyecto de la arquitectura. El viaje pretendidamente ilustrado que recorrió la arquitectura durante la mitad del siglo nos ha dejado la «memoria del lugar», herida. El soporte funcionalista que ha construido la ciudad, desde la ideología de la cultura de la economía del lucro reproduce una arquitectura cuyo proyecto estaba vinculado a los procesos de producción mercantiles, los artefactos y edificios que dominan el medio ambiente deben responder a la férrea normativa de la reproductividad técnica, y a sus inflexibles leyes de mercado, factores que han legitimado la cualidad del espacio de la arquitectura y la construcción de la ciudad tardo-industrial, teniendo que aceptar una subordinación expresiva cargada de falsificaciones formales y redundancias simbólicas.

La racionalización económica y la de su estructura competitiva, habían agotado las posibilidades formales que ofrece la «estética de la función». La nueva economía de mercado con respecto al espacio urbano requiere de unas prerrogativas diferenciadas de la época industrial y el proyecto que debería planificar sus espacios desde el pensamiento arquitectónico, se debería acercar más a las concepciones que ofrece la nueva ciencia para interpretar el universo.

La «nueva ciencia», nos hace patente que el universo no se puede entender como algo unitario, sino más bien como un *múltiple fragmentario*. El espacio de la ciudad no se construye hoy como las secuencias de un «collage industrial transitorio», sino como una derivada de fragmentos, constituidos en objetos autónomos integrados en el marco de la



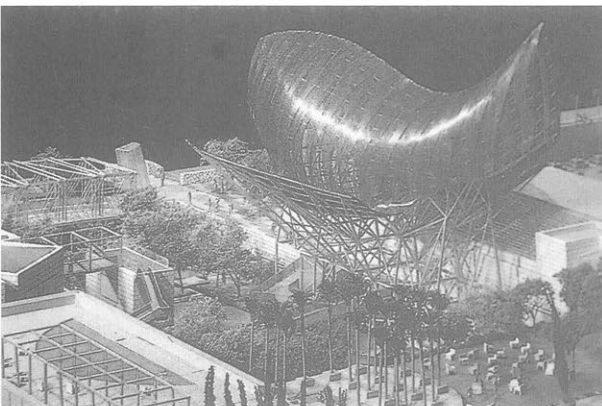
nueva ecología del ambiente artificial. La *fractura de lo unitario*, según la ciencia, opera como un código regulador en las actividades de la vida. La interpretación científica señala, que la mayor parte de los acontecimientos que surgen en el universo, no pueden definirse como *modelos estables*, pues los cambios sustanciales establecidos por la aceleración del tiempo los concibe como estructuras inestables.

Este grado de inestabilidad se hace patente en muchas de las manifestaciones del arte que aparecen en estos finales de siglo, su alteridad nos revela con bastante nitidez las características de esta imaginación fragmentada con la que opera la expresividad artística de algunos de estos creadores, haciendo elocuente el final de los *modelos normativos* por los que el arte se regía en épocas precedentes y poblando el lienzo con una superabundancia de *objetos inestables*. Estas evidencias del acontecer artístico apenas se perciben en los círculos de las disciplinas de la cultura del proyecto arquitectónico. A los arquitectos parece no preocuparles las experiencias de la derrota que soporta las imágenes de la ciudad moderna.

Recorrer el espacio de la arquitectura proyectado o construido para la ciudad en estos tiempos de la tardo-modernidad o del postmaterialismo con un cierto espíritu crítico, uno debe reconocer que el trabajo de una determinada constelación de arquitectos se acerca a las labores del taxidermista, que como se sabe, es una actividad profesional afanada en perpetuar la muerte bajo las epidermis cosmetizadas. Los ejercicios formales de sus proyectos y edificios permanecen anclados en preludios de la «estética del purovisilismo», precisamente en unos tiempos ligados al carácter hiperartificial, semiótico y sensorial en el que desarrollamos nuestra vida metropolitana. El grado máximo de esta lectura estética, aún se puede contemplar, en las ilustraciones consagradas del fundamentalismo racionalista de un A. Rossi, de manera significativa en sus últimas intervenciones niponas; en el tandem Eisemann-Derrida, con sus fragosas distinciones de la «deconstrucción afirmativa», intentando convertir el error, en virtudes teologales purovisivistas. Siguen vigentes y con gran audiencia, el delirante «intuicionismo», de un Frank Gehry, reciclando las «fantasías oníricas» de sus clientes que deseosos de volver a sus orígenes, les proyecta un «cobertizo en el bosque», con calizas marrones y pirámides vernáculas donde pueda resaltar la flora prehistórica. Pese a la vaguedad de su consistencia teórica subsisten aún en la enseñanza del proyecto los viejos recursos de las normas de la composición, los postulados miméticos hacia las polisemias formales: regionalismos pop o vernaculares, orgánicos, simbólicos, antropomorfismo, neoabstraccionismo, mandalanismo, metafísicos del contenido... Proyectos que se declaran abiertos a «integrar» el *azar del caos y la necesidad de la congestión* en la que se encuentran los espacios de la ciudad moderna.



Frank O. Gehry. Pez. Maqueta del umbráculo-escultura para el Hotel Arts, Barcelona (1992)



Frank O. Gehry. Oficinas para una agencia de publicidad. Venice, California (1991)



El proyecto que se postula para la última arquitectura pese a tanta redundancia formal en la que se apoya permanece adscrito a una lectura lineal de la geometría euclidiana, como bien lo reflejan la reiterada monotonía de sus plantas tan próximas a los esquemas compositivos de los racionalismos precedentes o la interpretación objetiva de los cánones del modelo ilustrado. Cultura de un proyecto, aferrado aún a la dinámica histórica de la cultura europea caracterizada por entender la construcción de los espacios de la ciudad como un proceso de larga duración, frente a la temporalidad efímera del medio artificial de nuestros días.

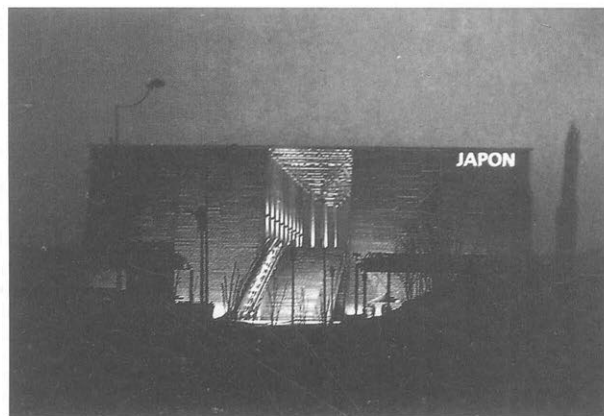
La caligrafía formal en la que se expresan estos trabajos alteran aparentemente los contenidos semánticos del hiperfuncionalismo de las vanguardias incorporando una superabundancia de citas: la columna truncada, el frontispicio alabeado o la pirámide precolombina. La arquitectura, no se debe olvidar es *lugar* para la vida pero también *la representa*, y el acontecimiento de los espacios de la ciudad expresan no sólo las plusvalías de los valores de mercado del suelo, sino también sus temores, y de manera inequívoca su estructura social. Estas referencias semánticas del proyecto arquitectónico vienen a ser como el relato social de los habitantes. El edificio arquitectónico es un objeto mediador entre la materialidad de su ámbito artificial y el acontecer de su tiempo social y tiempo histórico. Encontrar una *lógica compositiva* en la multiplicidad de significados del espacio en nuestro tiempo puede ser un desafío teórico-crítico para el nuevo proyecto de la arquitectura, como así lo hace evidente el arte y algunos artistas que utilizan la cita formal y el arquitecto tardomoderno, radica en que el artista, por lo general, «renueva» el pasado. El arquitecto lo «reproduce» y esta reproducción se construye en forma de simulacro, de manera que el pasado reproducido se convierte en un modelo de *ficción*.

La carga de ficción semántica de muchos de los edificios construidos por la última arquitectura desde la ironía del simulacro, han llegado a conseguir que el pasado no se pueda reconocer. Como si de plantas plastificadas se tratara, los diferentes elementos de arquitectura narran novelado el acontecer vacío de significado del espacio. Edificios y proyectos divulgados por los medios de información estarán presentes como las noticias de actualidad, mientras su connotación semántica tenga sentido publicitario de presente. Estas arquitecturas como la ficción de las historias que narra, se podría decir que ha concluido o bien se encuentran a la deriva en busca de un *orden de significados*. En este sentido podemos entender como la forma, ordenada, regular y simétrica de la utopía de los orígenes, viene sustituida por un aleatorio desorden, irregular, asimétrico, no de los «modelos inestables» que la ciencia nos recuerda, sino de la condición perversa y de las tendencias que marcan las derivadas ideológicas contemporáneas de la cultura producida por la economía del deseo. El «gadget arquitectónico» como estímulo rápido de consumo de imagen refleja la necesidad de movilidad formal del edificio objeto de la ciudad.

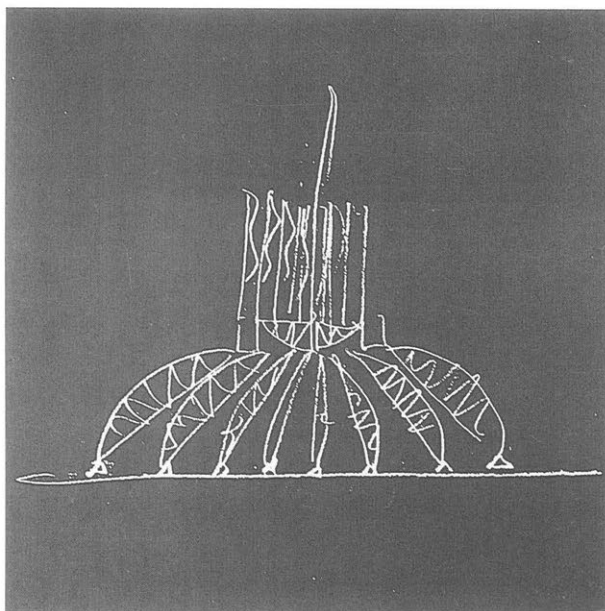
La falta de estímulo y la escasa emoción estética que ofrecen tantos proyectos y edificios arquitectónicos ante la reflexión de un conocimiento crítico creador, viene sustituido por la desarquitecturización de una modalidad de proyectos entregados a desarrollar un *pathos publicitario* que garantice los «arquetipos renovables», los modelos necesarios para garantizar los «cambios de imagen», en la cadena de producción de objetos arquitectónicos en la ciudad. Modelos que tiene la doble finalidad de mostrar a las minorías profesionales las sutilezas de unas imágenes que cambian rápidamente lo que

podrían, denominar proyectos para «espacios instantáneos» y al usuario la tranquilidad de vivir la auténtica espacialidad de su tiempo arropado por las «imágenes renovables».

La cultura del proyecto de la arquitectura hoy, está condicionada por la demanda mediática de representación, basta aproximarse a las propuestas sugeridas por el «star system» de las constelaciones arquitectónicas, para poder comprobar este estupor por lo nuevo con el que proyecta modelos, imágenes y sensaciones. El «objeto de arquitectura», como artefacto de comunicación mediadora suplanta al edificio. Tokio, es hoy, la ciudad de objetos fortuitos en la trama de unos sistemas electrónicos renovables, donde el espacio se ha transformado en «tiempo acelerado» de los procesos informáticos. En el espacio de la ciudad todo tiende a ser bidimensional, el soporte y el mensajero. La calle es un infinito soporte de signos telemáticos.



Pabellón de Japón. Expo 92, Sevilla. Proyecto: Yadao Ando



### ¿Necesidad del orden o apología del caos?

Ante cambios tan acelerados se suscitan nuevos postulados e interrogantes. La demanda de un nuevo orden frente al modelo normativo en el proyecto de la arquitectura, no parece que tenga gran fundamento en las propuestas de recuperación de la «clasicidad perdida», pues este orden deseado nace en el contexto de una civilización donde deben coexistir las dos naturalezas, la primigenia amenazada y la segunda naturaleza que hunde sus raíces en los presupuestos tecno-científicos del final del milenio.

Los presupuestos teóricos del Movimiento Moderno ¿acaso no pretendieron alcanzar una idealización de la forma heroica de la clasicidad? Todo clasicismo se suele aceptar como una nueva forma de orden al establecer unos preceptos normativos, tentación de la que no estuvieron alejados los apasionados pioneros de la utopía moderna intentando esclarecer las categorías rigurosas de la función. En

contraste manifiesto con la carga de osadía, más que de experimento que manifiesta la última arquitectura. Desposeído el proyecto de su valencia ética, neutralizada su componente moral, esta manera de proyectar no busca una lógica coherente con las estructuras de ese caos en el que se manifiesta la fractura de lo unitario, por el contrario, más bien reproduce la mediación simbólica que siempre ofrece la forma arquitectónica. Esta arquitectura nos muestra sin rubor la integridad perdida de sus espacios, el olvido de su crítica positiva, la pretensión de construir la ciudad magnificando el fragmento arquitectónico como sucedáneo de la totalidad construida, ante la impotencia de controlar desde el proyecto de la arquitectura la complejidad de la metrópoli contemporánea.

Este proyecto de los arquitectos no tiene respuesta para la heterogeneidad de demandas. Por el contrario, la demanda que suscita la complejidad del sistema técnico se utiliza como justificación de su proceder sincrético, acudiendo a la «mimesis estética» como último recurso de los problemas a investigar, de ahí la incorporación de la ironía como decoración de lo ya visto, o bien incorporando la socorrida metáfora como rasgo sublime de la espacialidad.

La medición simbólica que acapara gran parte de los proyectos y la construcción de la arquitectura en nuestro tiempo, cumple con la función de ser un objetivo encubridor. El nuevo tratamiento «revisio-nista», por ejemplo, de la arquitectura histórica, bien sea desde las referencias lúdicas o los anacronismos deliberados del historicismo postmoderno, cumplen con la necesidad de complementar los desequilibrios del ambiente físico que no controla la cultura del proyecto. El *poder real* de la tecno-cien-cia, necesita encubrir tantos vacíos indecorosos, con las sutilezas del *poder simbólico*, circunstancia

que abre un interrogante bastante negativo sobre el valor del juicio estético que encierra una gran parte de la actividad constructiva de la arquitectura de hoy.

El exagerado amaneramiento de los ejercicios que se realizan en los talleres de proyectos de las Escuelas de Arquitectura, es muestra palpable de la ineficacia de la escuela hoy como lugar de producción simbólica. Sus enseñanzas reclaman imágenes con ilustraciones eficaces ligadas a los códigos de consumo rápido, de provocadoras redundancias estéticas que apenas disputan nada. A esto se une el espíritu de secta en el que se refugia ese subterfugio del ejercicio profesional y que consagra como modelos proféticos, determinadas respuestas del último proyecto de arquitectura. Grupos y capillas de salvación deambulan por las aulas ataviados con atuendos racionales, depuradas visiones vernaculares o referentes ingenuos de un clasicismo flexible. Dictan desde sus púlpitos, monótonos y uniformes lecciones magistrales en torno a sus «propios trofeos» reproducidos en los textos de las mil lenguas. De nuevo, aflora en estos recintos el eco inconsciente de la llamada al «orden». ¿Serán las imágenes que anuncian los preludios del nuevo orden mundial?, ¿necesidad del orden o apología del caos?, interrogantes desmesurados para formular una aproximación crítica o suscitar una vía teórica en las raíces del pensamiento de fin de siglo de la arquitectura

La estructura de un orden por indeterminado que sea, requiere de una forma de expresión. La forma de la arquitectura necesita de la materia para hacer posible que el espacio se pueda habitar. La «forma» sin su traducción en el espacio arquitectónico a materia, se entendería como una palabra sin significado. El proyecto de la arquitectura en el contexto de la cultura de la metrópoli, necesita no sólo conocer como intérprete la realidad común del habitar (los grandes flujos que circulan de materia,

energía e información), sino de reconstruir un lenguaje de las formas, tratando de encontrar los rasgos más profundos de la estructura cultural de nuestra época, que como bien se evidencian, postulan la imposibilidad de una cultura con respecto a los mecanismos de la metrópoli.

### **La tragedia de W. Benjamín es la victoria de Le Corbusier**

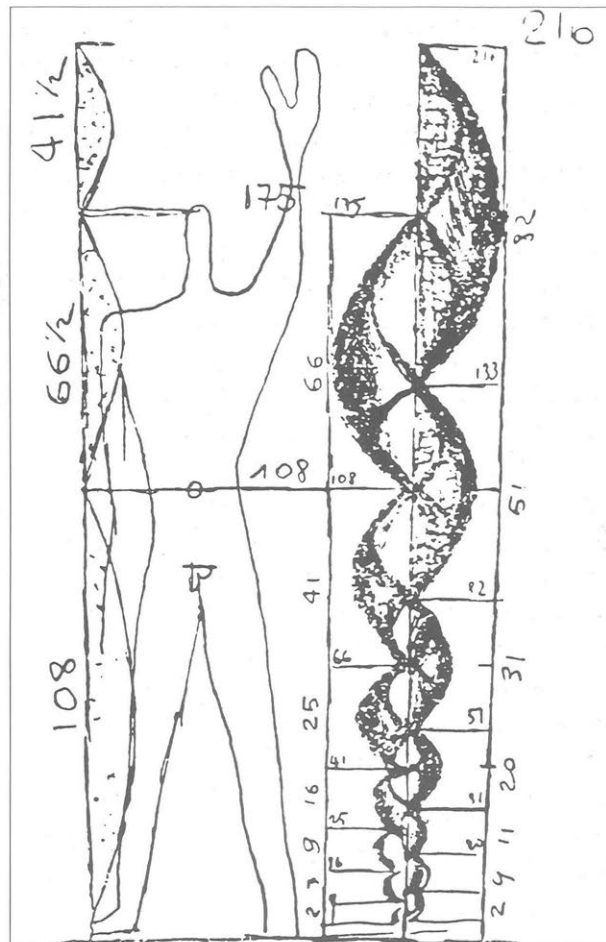
Los espacios que vivimos, no traducen con tanta nitidez la finalidad de lo edificado. Muchas de las formas que configuran nuestros entornos, obedecen a manipulaciones pre-establecidas, a códigos instrumentalizados, improcedentes para el conocer la «estructura cultural» que liga la forma a la materia y a las razones que integran su síntesis compositiva y constructiva.

[El mundo insignificante del «gusto» ha suplantado al mundo sublime de la «imaginación»] motivo por el cual lo que predomina en los proyectos de la arquitectura que asimilan nuestras metrópolis no son precisamente los rasgos de una imaginación atenta a las calidades sensoriales (táctiles, térmicas, acústicas...) cuya atención abre una nueva dimensión a la actividad del proyecto, por el contrario ha sido sustituida por una semi información tipográfica, configuradora de una *atmósfera medial*, que trae consigo un abaratamiento de la forma junto a una malversación del espacio, como bien se puede comprobar en tantos conjuntos edificatarios de la última década. Próximos se levantan estos carnavales del acero y hormigón en las efemérides megalománicas de las fiestas del bicentenario en París. Envueltos en la bruma, los últimos retazos del imperio en los diques vacíos de Londres, o esa degradación conmemorativa en Sevilla, ficción tecnológica de unas arquitecturas de desguace formal.

La indagación o búsqueda del orden que estructura la configuración de la forma, debería ser para el arquitecto un trabajo de interpretación o hermenéutica de la realidad con la materia, con la que se supone debe construir y avanzar en la colonización de los nuevos e inéditos territorios de la ecología del ambiente artificial. A estos rasgos de buen intérprete en la «construcción de lo real», deberá añadir, su originaria condición de poeta, para poder *nombrar la forma* de aquello que es común y necesario para el habitar.

El orden requerido por la arquitectura, es el de poder *describir la forma* (columna, bóveda o cúpula) estos elementos arquitectónicos adquieren su legitimación en el encuentro con la realidad de su materialización. El orden entendido como teoría del *traducir la forma para la construcción del espacio de acuerdo con su realidad*, concebido así, el proyecto de la arquitectura, viene a ser como en la literatura, una re-escritura del mundo, que en el caso de nuestro símil arquitectónico, vendría a ser como una prefiguración del espacio que imaginamos para edificar. El nombre de las cosas, el nombrarlas, en palabras del maestro Fray Luis de León «es hacer que lo ausente que significa en él nos sea presente o cercano o que sea el nombre que se pone de tal calidad que cuando se pronuncie suene como suele sonar aquello que significa».

Le Corbusier. Dibujo



Le Corbusier. Modulor

En la construcción de la última arquitectura, los lenguajes arquitectónicos que afloran vienen formulados por los operadores del mercado de imagen, el nombre que se le asigna a las formas, nuevas o pretéritas, no resulta ser precisamente una sinfonía que evoca aquello que significa, más bien una oquedad repleta de estilemas vacíos. Vivimos los espacios de una arquitectura que reproduce la incomunicación de sus formas, ante la incapacidad de no poder enunciar desde la arquitectura la interpretación de lo deseable en el mundo, pero cuando





un edificio pierde su valor como tal edificio, lo que conserva el valor es la «manera» en que se presenta.]

El arquitecto Hiromi Fujii, compone los alzados de sus propuestas arquitectónicas alterando los códigos de las funciones usuales, la ventana, es el muro, su método metamorfológico intenta relacionar los diferentes elementos arquitectónicos mediante yuxtaposiciones discordes. Otros publicados epígonos, Tschumi, Eisenman y H. Hejduk, recojen fragmentos de formas que cambian de escala, les asignan un nombre funcional de fácil connotación aleatoria y posteriormente se depositan en un emplazamiento al azar. Los ejercicios de neo-De Stijl, la fracturación de imágenes neocubistas, superpuestas en deformes franjas horizontales y verticales, son re-

ferencias de este acoso de los estilemas vacíos. Explosiones figurativas que se manifiestan en las sociedades postmaterialistas y que acontecen en los «apacibles valles bizantinos» de las últimas arquitecturas, lugares donde sólo se perciben la sensación de pérdida y desasosiego. Espacios fabulosos, cuyo fundamento nihilista parece destinado a servir como «signos de la nada» para novelar los relatos de la ausencia. La tragedia de W. Benjamín, evidencia la «victoria de Le Corbusier».

[A este respecto parece ilustrativo la parábola, que narra Libeskind (recogida por Ch. Jencks «Arquitectura Internacional» en «Últimas Tendencias» pág. 261. G. Gili) y que refleja con nitidez esta oquedad de los «estilemas vacíos» por donde discurre hoy cierto acontecer de la imagen arquitectónica. Libeskind reseña el itinerario de un viaje de una superviviente en los campos de concentración nazis: ¿Qué supones que es esa línea blanca de cielo que ves por la grieta del camión de ganado que te lleva a Stutthol? Respuesta, «mi inspiración, mi señal celestial», la fuerza que le ayudó a superar la prueba y que más tarde llegó a comprender, que eran «los gases que salían de los tubos de escape de los aviones» según Libeskind.] La misma estela que deja la arquitectura... reducida a un signo de su ausencia. Sus «signos no originales» revelan, que detrás de la pérdida hay una fe paradójica: «uno pasa por una sequedad asfixiante, abrasadora... Cuando lo más profundo del símbolo se vacía, se saca a la superficie y se allana, se hace visible el abismo en que cayó y el destello luminoso es el alma sedienta más sabia y mejor». Con semejantes presupuestos Libeskind ganó en 1987 el concurso para el barrio berlinés de Tiergarten.

[La enajenación formal], el recurso a cualquier supuesto, en la que se ve inmersa la cultura del pro-

yecto en estas propuestas de las arquitecturas epigonales, consagra el espacio habitado a una categoría «medial cosificada», acorralada por una escenografía provisional que adultera la naturaleza ornamental de la propia estética arquitectónica. Hoy nos resulta ya evidente que el desarrollo del pensamiento arquitectónico en lo que va de siglo, discurre por los cauces de dos grandes corrientes ideológicas. Una de carácter revolucionario, significativamente avalada por las vicisitudes y conquistas de las vanguardias, y otra conservadora que contemplamos con indulgente y a veces celebrada permisividad. La primera se hizo decisiva para poder interpretar y llegar a comprender parte al menos, de la construcción del espacio en el contexto de la segunda naturaleza tecno-científica, revelando no sólo sus presupuestos funcionales, sino también algunas aproximaciones formales para los nuevos tiempos del habitar moderno.

La segunda como corresponde a su inercia conservadora, se comporta con modales más halagadores y afecta a los condicionantes más superficiales de la construcción del espacio, pero permite emponzoñar a la arquitectura con residuos de simulación clasicista, escenarios vernaculares o desmesurados alaridos de modernidad, donde cualquier forma es fábula de sí misma y cualquier arquitecto puede vender su hierático narcisismo sin transmitir nada, porque lo que queda es el simple juego de los «discursos compositivos» y en esa ceremonia lúdica, el sentido de la «forma construida». El proyecto del artefacto bien hecho no significa nada.

Sin pretender hacer exégesis de catastrofismo, es cierto que un cráter de formalidades infinitas rodean nuestras ciudades y lugares de convivencia.

Sus espacios florecen y se agostan en una continua «metamorfosis simulada», son los signos y las imágenes del nuevo «orden del cambio intrascendente», lugar donde el arquitecto puede entretenerse en el arsenal de las formas vacías, porque sabe que ninguna crítica o resistencia perturbará el vértigo de proyectar escenarios tan irreales.

¿Necesidad del orden? Interrogante desmesurado para unas respuestas desde la autonomía de la arquitectura. «Ninguna tendencia o estilo, merece gobernar la aldea del mundo», declama gozoso Ch. Jencks, ante el asombro y la vitalidad creadora de la cultura arquitectónica de estos últimos años, precisamente él, que tantas muertes de la arquitectura ha decretado en lo que va de siglo.

Tal vez para una aproximación a una respuesta contundente deberíamos invertir los términos de tan apremiante interrogación, pues la busca e indagación del proyecto racional en arquitectura radica en encontrar los diferentes órdenes de necesidades. ¿Hacia qué necesidad se orienta el habitar del hombre en los presupuestos ecológicos y antropológicos del siglo que viene? ¿Cómo salvar el *lugar*, es decir, dar forma al espacio donde la existencia se reproduce? ¿Se necesitan acaso estos proyectos, espacios del absurdo que habitamos, donde surgen formas vacías y anarquías, diluidas imágenes y espacios estériles, vanos lamentos y melancólicos orgullos, o ¿se podrá en cambio construir con los mismos elementos de esta cultura que son los materiales accesibles a nosotros, la firme e indestructible fortaleza del alma?

Por el momento, tan desmesurado interrogante me impide, como a muchos, toda ilusión. Pero cerrar su respuesta sería difuminar, la perspectiva de su solución. ■